Warszawa, d. 15 czerwca 1919 r. № 11-12 (151)



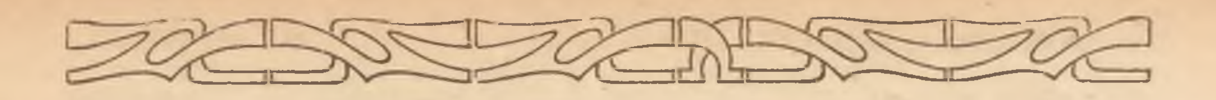
D-r ADOLF CHYBIŃSKI.

W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN MONIUSZKI.

W spuściznie po Stanisławie Moniuszce pozostało wiele kompozycji dotąd niewydanych przez Moniuszkowską sekcję Towarzystwa muzycznego w Warszawie. Wydanie ich przez tę bardzo pożyteczną instytucję niewątpliwie nie zmieni sądu, jaki wytworzył się o tym wielkim narodowym polskim twórcy, sądu, który — rzecz zrozumiała—oparł się głównie na dziełach operowych i pieśniach, a po części kantatach; sąd to równy wielkiemu uwielbieniu i ze stanowiska narodowego słuszny. Do Chopina odnosimy się jako do twórcy o uniwersalnem znaczeniu — Chopin należy do świata całego, który zdaje sobie sprawę z wielkości jego geniusza, z wielkości jego *nieustającego* jeszcze wpływu; albowiem Chopin, to nie romantyk ze sfery Schuberta, Mendelssohna lub nawet Schumana, lecz nowator, bliższy duchem Wagnerowi, Lisztowi, Berliozowi, bliższy niżby się zdawać mogło. Ktoś słusznie nazwał go „pierwszym nowożytnym człowiekiem i artystą".

Do Moniuszki odniósł się świat, jak dotąd, prawie obojętnie; tylko nie wielu obcych muzyków wiedziało lub wie o jego istnieniu, niewielu zapewne wiedzieć będzie, więksi od niego poszli w zapomnienie, udowodniając po raz niezliczony, iż najmniej trwałą ze wszystkich sztuk jest muzyka. Zapomniano już dziś o tych wielu, których imię jeszcze przed pół wiekiem było na ustach każdego Europejczyka.

I jeślibyśmy my, Polacy, mieli z tego dowodu czuć się pokrzywdzonymi, to słuszność nie byłaby po naszej stronie. Albowiem każdy naród ma swych, a raczej swoistych twórców, których przeznaczeniem było nie sięgać po wawrzyny nad Sekwaną, Tamizą, Dunajem lub poza Alpami, lecz opierając się na dotychczasowym stanie kultury artystycznej podnieść jej poziom i przyśpieszyć jej rozwój, co mogło nastąpić tylko przez zachowanie narodowego pierwiastka, narodowego charakteru, a więc unikanie tego wszystkiego, czego nie zna „genius loci", co natomiast jest swoiste i — prawie rzec można—zrozumiałe dla szerszych warstw. Chopin wyrósł ponad to zadanie, Moniuszko spełnił je tak, jak niewielu tylko podobnych twórców u innych narodów. Gdybyśmy chcieli porównać te dwie postacie, nie popełnilibyśmy błędu nazywając sztukę Moniuszki nawet anachronizmem wobec sztuki Chopina, który szybował ku przyszłości, gdy Moniuszko spoglądając w bezpośrednią przeszłość, zbliżył



ją ku temu momentowi, w którym odbyły się narodziny sztuki Chopina Między poprzednikami polskimi Chopina a tym ideowym światem, który Chopin, ten dobry Polak i Europejczyk, stworzył, istniałaby wielka, otchłanna przerwa, gdyby jej nie wypełnił był Stanisław Moniuszko. I w Polsce, gdzie tylko owiane duchem narodu polonezy i mazurki oraz łatwiejsze dzieła Chopina mogły liczyć na zrozumienie ogólne, warunkiem bezgranicznego kultu i zrozumienia Chopina był kult — Moniuszki. Toteż kult Chopina dowodnie nastąpił wtedy, gdy sztuka Moniuszki już dawno stała się własnoscią polskiego ogółu. Nie możemy tego faktu nie uznać mimo, że i w środkach i treści, i w formie i kierunku istnieje wielka, zupełna różnica między Chopinem-instrumentalistą i Moniuszką-wokalistą. Łączy ich polski sentyment, u Chopina prawie doprowadzony do znaczenia apoteozy, u Moniuszki zaś do plastycznego, barwnego i trafnego charakterystycznego obrazu.

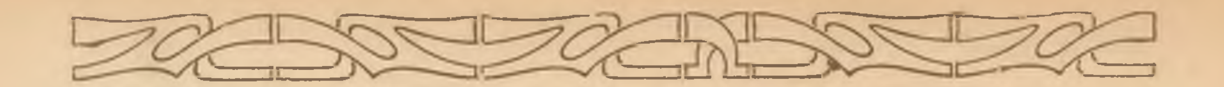
Niech zestawienie myślowe Mickiewicza lub Słowackiego z Polem zastąpi wszelkie dalsze paralele *)..., także co do wielkości twórczego genjuszu obydwu naszych muzyków. A choć obydwaj nasi wielcy twórcy nie objęli całokształtu twórczości muzycznej — brakło bowiem w ich dziełach kompozycji symfonicznych i kameralnych o znaczeniu zasadniczem—to jednak znakomicie się uzupełnili, choćby na gruncie potrzeb najpilniejszych narodowej kultury muzycznej. Chopin zapewnił nam wielki głos w muzyce fortepianowej XIX w., Moniuszko dał Polsce narodową operę i pieśń; symfoniści zaś polscy wielkiego znaczenia (Karłowicz, Szymanowski, Różycki, Fitelberg i inni)—to dopiero zdobycz ostatnich czasów, gdy twórczość symfoniczna w Polsce poprostu musiała znaleźć swych na miarę europejską przedstawicieli, dawszy im warunki artystycznej egzystencji.

Już przed Moniuszką istniały próby stworzenia polskiej opery narodowej; wystarczy wskazać na Kamieńskiego, Stefaniego, Elsnera, Kurpińskiego, Dobrzyńskiego. Ich oper, tak co do tekstu jak i samej muzyki, trudno nie zaliczyć do historji narodowej opery w Polsce. Z jednej strony typy narodowe (szlachta i włościaństwo), z drugiej zaś melodyka polska z jej charakterystycznemi rytmami i zwrotami — to dowody niewątpliwych narodowych tendencji w czasie, gdy każdy naród starał się o znalezienie swych rodzimych cech w muzyce.. W Rosji Glinka, w Niemczech zaś Weber—to może najżywsze objawy narodowych czy też ludowo narodowych prądów. Ale ci wszyscy poprzednicy Moniuszki nie wytworzyli jeszcze tego, co możnaby nazwać *stylem narodowym*, płynącym z przekonania o potrzebie jego istnienia.

Szczerze polskie ustępy w ich operach są jakby na pokaz, są narodowymi proporcami, zatkniętymi na budowli w stylu włosko-niemieckim, gdy u Moniuszki sama budowla ma styl polski, mimo pewnych mniej lub więcej ważnych fragmentów niezaprzeczenie włoskich, niemieckich lub nawet francuskich. I tem różni się też Moniuszko od Chopina, że ten ostatni zdobywa się na silnie indywidualny styl o zabarwieniu narodowem, gdy Moniuszko stara się być wyrazem upodobań i intencji swego narodu, usuwając niejako na ubocze samego siebie. Chopin narzuca swą wolę narodowi, Moniuszko wykonuje wolę narodu. Jest to różnica, jaka zachodzi między twórczą inicjatywą i twórczą egzekutywą, różnica genjusza i wielkiego, bardzo wielkiego, chwilami nawet potężnie działającego talentu. A talent ten, szczerze i prosto wypowiadający się, byłby zupełnie niewątpliwie rozwinął się jeszcze potężniej, gdyby nie szereg przeszkód, jakie Moniuszce zwaliły się kłodą pod nogi. Zmuszony do wczesnego zarobkowania na rzecz swej rodziny nie mógł Moniuszko prowadzić dalej swych studjów odbytych w Berlinie. Posiadł technikę wystarczającą dla kompozytora operowego i pieśniarza, który nie ma zamiaru być zrozumianym dopiero w przyszłości. Wykształcenie to było jednostronne, skierowane głównie ku tworzeniu dzieł wokalnych. Dalej: Moniuszko nie zastał w Polsce warunków dogodnych dla kompozytora, mającego przed sobą swobodę i daleką perspektywę dla swych twórczych

---

*) Porównania tego użyłem w dawniejszych pracach (por. miesięcznik „Sfinks“).



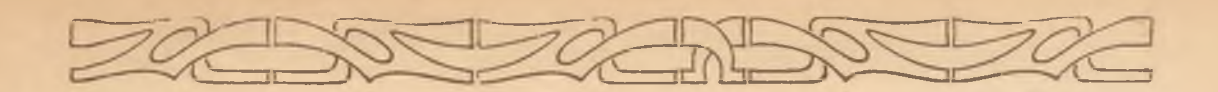
zamysłów. Często zaglądający w domowe progi niedostatek, nie dozwolił mu być wykonawcą swych wzniosłych myśli. Za chwilę wniebowziętej inspiracji płacił gorzko spełnianiem woli nakładców. Nie był w stanie zawsze śpiewać sobie, nie komu. Chopin-pianista i Chopin nauczyciel, zapewniali Chopinowi-człowiekowi i kompozytorowi wiele czasu do spokojnego i ześrodkowanego obracania w czyn swych nieskrępowanych nikim i niczem pomysłów; Moniuszko zajmował kilka źle płatnych posad, które mało pozostawiały mu czasu dla kompozycji wogóle, a cóż dopiero dla tworzenia sub specie aeternitatis.

Schubert jeszcze ku końcowi swego krótkiego życia nosił się z zamiarem odbycia gruntownych studjów nad kontrapunktem i widocznie czuł, że sama wynalazczość melodyjna i łatwość tworzenia nie wystarczy. Ale Schubert, jako człowiek najnieszczęśliwszy z muzyków, był sam i sam o sobie myślał. Moniuszko, obarczony liczną rodziną i nie mający nikogo, kto zapobiegliwie ulżyłby mu w borykaniu się z losem, nie mógł nawet marzyć o tem, aby pracować nad sobą i stać się czemś na podobieństwo owego mitycznego kowala Wielanda, który sam sobie kuje skrzydła, aby bujać ponad ziemią. Ratowała go niewyczerpana inwencja, wiecznie płynąca struga melodyjna, wiecznie świeża, niemająca źródła ani ujścia, to płynąca koło dworu szlacheckiego, to podsłuchująca żalów i radości pracującego ludu wiejskiego, zasilana promieniami „rannego słonka“ i rywalizująca z „szumem jodeł“, płynąca koło starych grodów i siół, koło których tułają się odgłosy minionych bojów rycerskich, przechodzą jeszcze niewygasłe postacie wojaków polskich. Niekiedy szybuje ta struga inwencji ku ziemiom krymskim lub ku lasom Litwy, niekiedy staje się ruczajem wijącym się wśród cytrynowych gajów, gdzie słychać melodyjny śpiew włoski. Ale zawsze wraca w strony, w których dobrze jest nawet wtedy, gdy jest źle, bo strony te są swoje i nie kryją żadnych niebezpieczeństw.

Obcy muzycy, którzy u nas mieli przypadkiem sposobność zetknięcia się z muzyką Moniuszki, nie mieli dość słów dla wyrażenia podziwu dla jego melodyjnej fantazji. Ale — zdaniem mojem — dzieła Moniuszki nie są ani w przybliżeniu miarą jego talentu rzeczywistego. Powiedziano, że niejeden temat Moniuszki wystarczyłby za materjał do długiego utworu — i zdanie to jest zupełnie bezstronne i słuszne. Moniuszko rzucał perłę melodyjną za perłą, nie dając jej oprawy, gdyż był przekonany o bezwzględnej wartości swych drogocennych natchnień; szafował jak bogacz, rozrzutnie, zbyt rozrzutnie; prawie niema u niego mowy o ekonomji artystycznej.

Inny artysta wyczerpałby swe tematy do dna, ukazując je w coraz to innem oświetleniu, dokonywałby tysięcznych transfiguracji i przemian, wyzyskałby swój temat do ostateczności, nawet nie w celach egoistycznych—dla ukazania swej wiedzy w najkorzystniejszem świetle, lecz aby ten temat zyskał jeszcze więcej na swej sile. Moniuszko, oddany myśli służenia swemu narodowi, myśli prawie że społecznej (bo jego muzyka jest społeczna czy społeczno-narodowa w każdym calu), zrezygnował z wielu środków, któreby mogły być uznane gdzieindziej nie za atrybut, ale za obowiązek artysty. Czyż listy, w których mistrz narodowej polskiej opery i pieśni wyraża tęsknotę za opinją obcych o swej sztuce, nie są dowodem jego wielkich a usprawiedliwionych aspiracji? Wszak wyraźnie pisze, że cieszy się uznaniem swoich, lecz pragnie słyszeć zdanie obcych.

To znaczy, że Moniuszko zdaje sobie sprawę z tego, czem jest sąd środowisk z tradycją artystyczną. Moniuszko prawie do końca życia odczuwa potrzebę odświeżania swych ideowych zasobów. Wsparty obcymi środkami wyjeżdża do Paryża, gdzie rzecz jasna—interesuje go przedewszystkiem opera. Czyta pisma Wagnera, choć nie ma dla jego muzyki przekonania. Pragnie więc wyrwać się z dotychczasowego okręgu myśli, pragnie u schyłku życia. Niedokończone koncepcje, próby nowych myśli są tego dowodem. Ale warunki zewnętrzne są trudne i krępujące. Niekażdy je uzna, niekażdy do nich się przekona, niekażdy dorósł do nich. To może cicha tragedja w rozwoju genjusza Moniuszki, któremu pozwolono być tylko potężnym talentem. To silne „memento“, o którym musimy pamiętać w tej setnej rocz-



nicy urodzin Moniuszki, który w Wilnie rozpoczął wśród „naszych Litwinów“ (słowa Moniuszki) pierwsze kroki swej owocodajnej twórczości!

Twórczość tą złożył Moniuszko, podobnie jak „nasz Litwin“ Mickiewicz na ołtarzu Polski, opromieniając ją tem, czem mógł artysta-obywatel: szczerą polskością swej sztuki, będącej wyrazem życia narodu!

Muzyka Moniuszki rosła w czasach najsroższych prześladowań. Była jedynym środkiem kojącym ból z powodu podeptanych praw, gdyż była polską, czego jej zabronić nie mogli wrogowie. Gdy Grottger przerażał swemi widzeniami, Moniuszko krzepił i krzepi.

To jego nie najmniejsza, bo nieśmiertelna zasługa!

D-r JÓZEF REISS

PAGANINI W WARSZAWIE W R. 1829.

Materjały źródłowe.

(Ciąg dalszy).

Według wszelkiego prawdopodobieństwa autorem tej recenzji był *Krystyn Lach-Szyrma* (stąd L. S.), autor głośnej wówczas pracy p. t. „Anglia i Szkocya, przypomnienia z podróży r. 1820 — 1824 odbytej“. Praca ta wyszła w Warszawie w 3 tomach (1828—1829). Na to przypuszczenie naprowadza wzmianka autora w recenzji o jego licznych podróżach, nadto niezawodne pokrewieństwo stylu jędrnego i przejrzystego, wkońcu częste wzmianki i rzeczowe uwagi o muzyce, rozproszone w pamiętnikach z podróży, a zwłaszcza o skrzypku polskim *Janiewiczu*, w Edynburgu osiadłym, uwagi wskazujące na to, że pisał je skrzypek; a właśnie autor recenzji L. S. wspomina o tem, że z zamiłowania gra na skrzypcach i nie najgorzej pokonywa trudności techniczne.

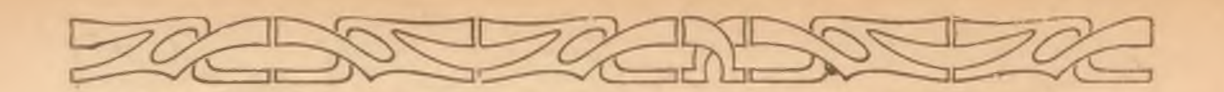
Artykuł pana L. S., umieszczony — jak podejrzewano — umyślnie przed pożegnalnym koncertem Paganiniego [1]), wywołał niesłychaną burzę, a zarazem odbijając dalekiem echem w całej prasie polskiej (nietylko warszawskiej) spowodował istną powódź artykułów polemicznych. Zarzut osobistej niechęci wobec Paganiniego, skierowany pod adresem pana L. S., był niewątpliwie błędny, gdyż artykuł utrzymany był w tonie nawskroś *rzeczowym;* może zbyt *jednostronnie* oceniał grę i kompozycje Paganiniego, wszelako w zarzutach, stawianych Paganiniemu, zgodny był naogół z zarzutami, jakie niemal wszędzie przeciw Paganiniemu podnoszono.

Rozpoczęła się gwałtowna polemika między tymi, którzy stanęli po stronie Lipińskiego, a między fanatycznymi wielbicielami Paganiniego. Obydwaj oni stali na uboczu tej walki. „W stosunkach obu rywalów żadna napozór nie zaszła zmiana tem bardziej, gdy sami najlepiej wzajemną swą wartość oddawna już ocenili“ — powiada Oskar Kolberg w artykule o Lipińskim [2]), a zarazem podaje na dowód tego wiadomość, niepotwierdzoną zresztą przez żaden dziennik warszawski, że „widziano ich obydwuch grających na chórze u św. Jana mszę Elsnera i przy jednym pulpicie; wrogi otwarte, a takimi musieliby być po zajściach, jakie opowiadano, nie wytrzymaliby w tem położeniu przez kilka godzin.“

Artykuł pana L. S. przedrukowała najpierw „Gazeta Polska“ [3]), zaś następnego dnia po niej pojawił się w „Gazecie Warszawskiej“ [4]) pierwszy artykuł polemiczny

---

1) „Gazeta Warszawska“ Nr. 159.
2) Encyklopedja Powszechna XVII tom, str. 98. Warszawa 1864
3) Nr. 158 dn. 15 czerwca.
4) Nr. 159 dn. 16 czerwca.



podpisany literą K. „w imieniu wielu lubowników muzyki", a nadto opatrzony deklaracją *Józefa Elsnera* w imieniu profesorów i nauczycieli muzyki w Konserwatorjum i *K. Kurpińskiego* w imieniu artystów muzycznych Teatru Narodowego, z publicznem oświadczeniem, że „żadnego udziału co do artykułu o grze Paganiniego, umieszczonego w № 140 Dziennika powszechnego nie mieli".

Za Paganinim oświadczyła się niebawem redakcja „Gazety Korespondenta", za Lipińskim zaś redakcja „Gazety Polskiej"; neutralnie zachował się „Kurjer Warszawski" poza jednym „artykułem nadesłanym", który dla swego niewłaściwego tonu i trywialnej formy spotkał się z ostrą odprawą wszystkich dzienników. Artykuł pana K., nadesłany do „Gazety Warszawskiej" tak opiewał:

„Mości panie Redaktorze! Już od pewnego czasu zjawiło się u nas stronnictwo, co obrawszy Warszawę za siedlisko, przyniosło z sobą owe ścieśnione i mroczne wyobrażenia, do jakich w ojczystym grodzie nawykło. Skromne zrazu, zaczyna coraz bardziej rozszerzać przywłaszczenia. Przeistoczyło się własną powagą w niemylny areopag krytyki i, głosząc stronne wyrocznie o wszystkiem, co wchodzi w obręb sztuk nadobnych, rozmaite wyrządza psoty. Niedosyć na tem, przyniosło ono z sobą jakąś ojcowską pieczołowitość dla swojskich acz miernych talentów, pragnie je usilnie na naszą przeszczepić scenę i hucznym pochwał odgłosem tłumiąc zdania bezstronnej części publiczności, wystawia to jako życzenie ogółu, co jest tylko osobistego zapatrywania się wpływem. Pod płaszczykiem zamiłowania narodowości zadaje temu uczuciu nayzgubniejsze ciosy. Geniusz nie jest tego lub owego narodu własnością, jest on własnością najodleglejszych krańców ziemi, pokąd tylko promyk oświaty dosięgnął. Jeśli nie chcemy żyć w odosobnieniu od reszty Europy, jeśli nie pragniemy potargać węzłów powinowactwa, którymi oświata różnorodnych spaja plemienników, otrząśnijmy się z uprzedzeń, co w obcych szyderstwo, a nawet w nas samych politowanie wzbudza.

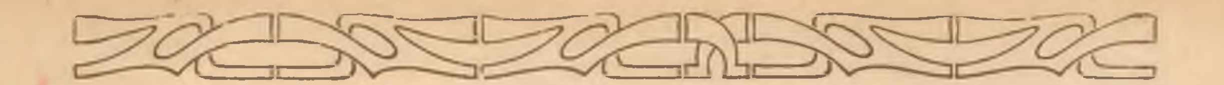
Długo spoglądaliśmy w milczeniu na te przywłaszczenia w nadziei, że obojętność najlepszem będzie wędzidłem; lecz gdy nowy płód tych niewczesnych arystarchów znamionując ciągle wzrastającą śmiałość, słusznie wznieca obawę, że milczenie nasze biorą za słabość, a zagraniczni za potakiwanie, czas jest ocknąć się z dotychczasowego odrętwienia.

Płód ten znalazł przyjęcie i gościnny przytułek w Powsz. Dzienniku Nr. 140 z dn. 13 b. m. Ma wprawdzie obejmować podług tytułu kilka rysów z gry Paganiniego i Lipińskiego, jest wszakże w rzeczywistości jadowitym na *pierwszego paszkwilem,* a tak przesadnym *drugiego panegirykiem,* że znana nam skromność tego artysty, skromność nie opuszczająca nigdy prawdziwego talentu, wróżyć nam każe, że go z wstrętem i zarumienieniem przyjął. Nie chcemy tu wdawać się w szczegółowe porównanie dwóch tych mistrzów, nie chcemy równie postępować krok w krok za autorem pamfletowo apologicznej diatryby, bobyśmy drugą, nierównie obszerniejszą i zakres perjodycznego pisma przechodzącą musieli napisać rozprawę. Wytkniemy tylko główniejsze rozminięcie się już nie ze sztuką, ale z przystoynością.

Zganiono w Warszawie *Humla,* mamy go na sumieniu; już powiedziano o nas za granicą, że dzieci w kolebce chcą być od wytrawnych znawców bieglejszemi. Znalazł się dziś niezręczny *Lipińskiego* wielbiciel, co chwałę tego artysty pragnie na zniszczeniu europejskiej Paganiniego sławy zagruntować. Śmieszna dążność, lichsze środki.

Do najrzadszych zjawisk tegoczesnych należy bez wątpienia jeden z siedmiu cudów Italii, *Paganini.* Stoi on sam bez współzawodnika; nie miał przodków, nie będzie miał następców. Co u innych najmozolniejsza praca oszczędnie tylko rodzi, to on z olbrzymią potęgą jak z rogu obfitości bez śladu natężenia, bez cienia przymusu rozlewa. Geniusz jego nie potrzebuje wdzierać się na stromą skałę szczytności po wydeptanych przez poprzedników stopniach. Sam w sobie posiada wiecznie tlejące ognisko, co każdy utwór niepojętym otacza urokiem. Sam w sobie znajduje wzór, cel, kres.

Jakież odbicie od tego sądu powszechnego stawia zdanie, które się w Warszawie gdzieś pokątnie wylągło. *Paganini* ledwie, że jest skrzypkiem, ale tylko mechanicznym skrzypkiem; jest świętokradzki uzurpator tytułu artysty. Zbywa mu na



wszelkiem teoretycznem i estetycznem wykształceniu; nawet teoryi swego instrumentu nie zna. Ktokolwiek w jego wstąpi ślady, prostym będzie szarlatanem, a więc on jest szarlatanów hersztem.

I któż to z taką gminnością powstał na geniusz, któremu tylokrotnie hołd uwielbienia składano? Zapewnia nas wprawdzie krytyk, że jest namiętnym lubownikiam muzyki, znawcą, że sam niezgorzey pokonywa trudności skrzypcowe. Poucza nas dalej, że wiele podróżował, że najpierwszych słyszał mistrzów. Jeśli mamy sądzić o jego biegłości w nadobnym muzyki kunszcie po trafności sądu, z jakim odezwał się względem *Byrona*, którego w równi stawia z tym samym *Paganin m* dopieroco ojcem szarlatanów mianowanym, wówczas nie wiele zaufamy tej chełpliwej zarozumiałości, i nie damy się złudzić ani odbytemi choćby naokoło świata podróżami, ani pompatycznem wywołaniem całego orszaku wirtuozów.

I cóż obok tego za wrażenie sprawią szczodrze sypane na *Lipińskiego* pochwały. Nie ubliżam ja grze tego artysty. Z chlubą go naszym zowię ziomkiem; wzrasta w nas duma narodowa, gdy pomniemy, że na ziemi polskiej, dla której żaden rodzaj sławy nie jest obcym, i ta niwa odłogiem nie leży Ależ ta sama duma narodowa nie pozwala nam okryć się śmiesznością, upokarzając geniusz dla tego, że pod obcem niebem pierwsze wydał tchnienie.

Właśnie dla tego, że cenimy Lipińskiego, nie powiemy, aby był wyższym, jak Paganini, nie powiemy nawet, aby mu był równym. Gra tamtego oddycha urokiem natchnienia, Lipiński mozolną przypomina pracę. Paganini jest sam z siebie mistrzem, Lipiński wychowańcem mistrzów. To sam przyzna Lipiński, bo piękna dusza zwykle świetny odznacza talent. Nie zapomni Lipiński, że się pod Paganinim kształcił, nie powtórzy z swym wielbicielem, że Paganini pierwszy raz wirtuoza słyszał, gdy jego napotkał, a tym sposobem stłumi w samym zarodzie podejrzenie, jakoby przyłożył rękę do tego pomnika niedorzeczności. *Suum cuique.* Nie wątpimy, że znawcy objawią publiczności istotne zdanie swe względem Paganiniego; nim to atoli nastąpi, winniśmy oświadczyć, iż zasmuciło nas, że Redakcya „Dziennika Powszechnego“, umieszczając ten artykuł, już o nim sąd przychylny wyrzekła. Zwykle Redakcya powinna się wstrzymać od sądzenia pisma, które pod sąd publiczny oddaje, bo i ona stoi pod tym trybunałem. Dzięki bezstronności kierującej jego zdaniem. Koncert sobotni ten sam, co miał rozstrzygnąć o wartości artykułu umyślnie przed nim zamieszczonego, jak zawiódł oczekiwania zawiści, tak ustalił tryumf *Paganiniego* Nigdy z większym nie był przyjęty zapałem, nigdy zapał godniejszego nie znalazł przedmiotu. To zdanie, jakie publiczność trwale i jednostajnie wyznaje, jest nam zarazem wróżbą, że nie znajdzie zapewne poklasku pismo, uwłaczające prawdziwym zaletom i niezaprzeczonej wyższości geniuszu, który podziwiamy. Gdyby inaczej było,- jakaż opinia poprzedzi *Lipińskiego* w kraje, do których go autor rysu wyprawia, w których mu najszczerszego życzymy powodzenia, jeśli my uzdolnionych cudzoziemców nierozważną przyganą odstręczamy?

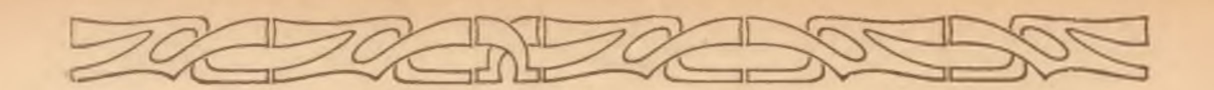
W imieniu wielu lubowników muzyki: *K.*

PAWEŁ BEKKER.

Idea poetycka w twórczości Beethovena.

(Ciąg dalszy).

Schindler obszernie opowiada o rozmowach z poetą-kompozytorem Augustem Kanne'm, jednym z tych półgeniuszów, dla których wielostronność uzdolnień staje się nieszczęściem. Spiera się z nim Beethoven o charakter tonacji. Kanne nie przyznaje tonacjom jakiegoś im jakoby przyrodzonego, określonego wyrazu; Beethoven przeciwnie, przyczem popiera swoje zdanie wywodami logicznemi. Podług niego niewolno transponować żadnego utworu, każda bowiem tonacja ma swoją ściśle okre-

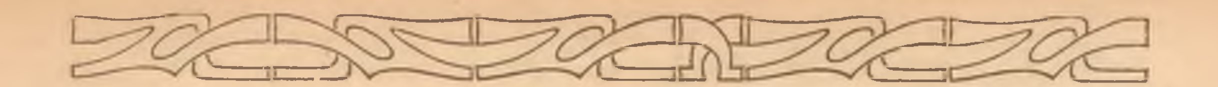


śloną sferę nastroju. Zgadza się co do tego twierdzenia z estetyką Schubarta, chociaż różni się w szczegółach co do charakteru tonacji majorowych. Spotykamy takie same uwagi w listach. Klopstock jest dlań zbyt podniosły—zawsze to majestatyczne Des dur. Beethoven sam wybiera świadomie i z rozmysłem tonacje dla swoich utworów; nic tam nie jest przypadkowe, nieuzasadnione, wszędzie przejawia się celowe dążenie do rzeczy ściśle określonych, oraz obliczająca rozwaga nawet w szczegółach pozornie drugorzędnych.

Nigdy też nie powstaje Beethovenowi w głowie myśl uważania swej muzyki za „absolutną“ w mylnem rozumieniu tego wyrazu, za muzykę „samą w sobie“, pozbawioną treści. Skarży się w latach późniejszych przed Schindlerem, że epoka mu współczesna tak jest uboga w wyobraźnię. „Czasy kiedy pisałem sonaty były o wiele poetyczniejsze, dzięki czemu zbyteczne były wówczas wszelkie objaśnienia. Każdy mógł wyczuć np. w Largo trzeciej sonaty (op. 10, III) odmalowany stan duszy melancholika, z całą różnorodną grą świateł i cieni w obrazie różnych faz melancholji bez potrzeby objaśnienia tego w nagłówku, i każdy z łatwością odnajdywał w obu sonatach op. 14, spór dwuch zasad, albo djalog między dwojgiem ludzi, bo to było aż nazbyt widoczne samo przez się“. W związku ze skargą Beethovena na zubożenie wyobraźni wśród miłośników muzyki znajduje się zapewne wyrażona przezeń chęć opatrzenia dawniejszych dzieł napisami poetyckiemi. Niedoprowadzenia do skutku tego zamiaru nie należy żałować. Słuchaczom rozumiejącym i czującym niewieleby nowego dodały dorobione później napisy, a innym nawet dodany program nie zastąpi braku wyobraźni. Dłuższe przeżywanie słyszanych utworów, intensywna wewnętrzna praca duchowa — to zasadnicze warunki poznania muzyki Beethovena. Objaśnienia programowe, komentarz poetycki niewiele w tem mogą dopomóc. Krótkowzroczna estetyka wyciągnęła jednak z tego fałszywe wnioski, jakoby objaśnienia treści były wogóle niedopuszczalne, a rozumowe ujmowanie twórczości czysto muzycznej—niemożliwe. Beethoven nie uznaje podobnych slabych zapatrywań, podnoszących mglistą nieokreśloność do godności zasady; on wymaga duchowej współpracy. Dla niego słuchanie muzyki jest przeżyciem, a komponować—to w jego języku znaczy tworzyć, jak tworzy poeta. „Czytajcie „Burzę“ Szekspira“, odpowiada, gdy go pytają o znaczenie sonaty D-moll op. 31, II i sonaty F-moll op. 57. Twierdzi, że w chwili tworzenia ma zawsze jakiś obraz przed oczyma i podług tego wzoru pracuje. Do dzieł są mu „podnietą nastroje, które u poety wylewają się w słowach u mnie—w tonach, huczą, grzmią, aż wreszcie stają w postaci nut“. Na karcie tytułowej uwertury p. t. „Namensfeier“ pisze pełen naiwnej dumy: nie „komponiert“, ale „gedichtet“ przez L. v. Beethovena. Od takich poglądów już tylko krok do muzyki programowej. Beethoven jest muzykiem programowym w o wiele wyższym stopniu, niż się to zazwyczaj utrzymuje. Różnica zasadnicza, jaką w naszych czasach robią między muzyką programową a nieprogramową jest mu obcą. Zna i docenia wartość programowości; przejął ją jako spuściznę historyczną. Gdzie mu się wydaje potrzebną, tam ją stosuje, odrzucając ją tam, gdzie w jego mniemaniu jest zbędną.

Wolny wybór artystyczny, odpowiadający danym potrzebom jest dlań jedyną normą. Silny prąd naturalizmu ożywia jego twórczość. Najwidoczniej występuje on w tak zw. symfonji „Bojowej“[1]). Jakkolwiek utwór to niewielkiej wartości i ze względu na treść nie zasługuje, by być zaliczonym do dzieł Beethowena, jednak budzi interes, jako przyczynek do jego estetyki. Niejednokrotnie wśród współczesnych brano tę symfonję na serjo i sam Beethoven, jak się zdaje, ją przeceniał. On, który nieraz bardzo ostrej poddawał krytyce te z pośród swych utworów, które mu się wydawały mniejszej wartości, dokładał wszelkich usiłowań, by „Zwycięstwo Wellingtona“ wystawić i zapewnić mu jaknajwiększe powodzenie. Prowadzi długotrwały proces o prawa własności tego dzieła, poświęca je księciu Walji i jest do żywego dotknięty, nie otrzymawszy odpowiedniego podziękowania. Mogło wprawdzie wchodzić tu w grę i pewne wyrachowanie materjalne, jednak za utwór tak małej wartości, jakim nam się dziś ta symfonja wydaje, stanowczo go Beethoven nie uważał. Przedstawia on klasyczny przykład tego pierwotnego rodzaju muzyki programowej, którą często spotykamy u Kuhnau'a, Francuzów, Bacha aż do Leopolda Mozarta, u Krebsa, Dittersdorfa i Voglera: muzyczne realistycznie wykonane malowidło jakiegoś zewnętrznego

[1]) lub „Zwycięstwo Wellingtona“ op. 91.



wydarzenia, a więc: jakiejś sceny z biblji, jazdy sankami, jednej z „Metamorfoz“ Owidjusza, burzy, lub bitwy. Jeżeli 43 letni Beethoven sięgał po takie wzory, to może nas to przekonać, jak nie umiał pisać „na kolanie“, pośpiesznie, i dowodzi, ile czasu i mozolnego rozmysłu mu było potrzeba, by tworzyć rzeczy samodzielne. Nad pisaniem „Bitwy pod Wittorją“ nie mógł się długo namyślać, nie miał czasu na wybór i obróbkę tematu. Utwór ten nie posiada tak znamiennej dla wszystkich prawdziwych dzieł Beethovena czystości linji, płynącej ze świadomej krytycznej pracy myśli. Gdyby symfonja „Bojowa“ nie była pisana pod wpływem zewnętrznego bodźca i w pośpiechu, możeby mogła była zostać ciekawym odpowiednikiem do symfonji „Fastoralnej“. Pouczającą jednak jest jej partytura nawet w istniejącej postaci. Dowodzi ona, że twórczość Beethovena, mająca początkowo za punkt wyjścia odtwarzanie wrażeń realistycznych, długą i wytrwałą pracą i dążeniem wyzbyła się swego pierwotnego zmysłowego charakteru. Przy tworzeniu symfonji „Bojowej“ nie stało czasu na gruntowną wewnętrzną przeróbkę. Dzieło wyszło na świat w chwili poczęcia i, choć niezdolne do życia, jest charakterystyczne dla istoty idei beethovenowskich w najpierwotniejszem stadjum ich rozwoju.

Do jakich wyżyn wznosi się Beethoven, jako muzyk programowy, gdy mu czas pozwoli się skupić, wykazał w symfonji „Pastoralnej“. I tu program jest konwencjonalny, i w podobnej formie częstokroć przez poprzedników traktowany. Zestawiono w nim, bez specjalnego wdzięku w uporządkowaniu myśli poszczególne sceny z życia sielskiego, nadające się do malowania tonami. Wartość poetycka niewiele większa niż symfonji „Bojowej“. Ale tym razem ma Beethoven dosyć czasu, by materjał należycie sobie przyswoić duchowo i go opracować i może dać ujście zasobom sił wynalazczych i twórczych. Nadto specjalnie zajmuje go sam temat osobiście: budzi wspomnienia własnych przeżyć na łonie pełnej głębokiego i tajemniczego czaru natury, którą ukochał z żarem i miłością prawdziwego ucznia Rousseau'a. Program staje się podstawą, na której już samodzielnie buduje dalej wyobraźnia. Jest to tylko pierwsze widome ogniwo psychologicznego szeregu rozwojowego, który się snuje zupełnie niezależnie od programu, czerpiąc soki jedynie z wyobraźni twórczej poety tonów. Ten program w programie oznacza Beethoven jako „wyraz uczucia“ (Ausdruck der Empfindung). Powiada dosłownie: „Kto ma jakiekolwiek wyobrażenie o życiu na wsi, może sobie łatwo bez wielu objaśnień wystawić, o co autorowi chodzi“. Już sama uwaga, że autorowi „o coś chodzi“, apel do samodzielnej pracy myśli słuchacza, zawiera przyznanie się do czysto poetyckich zamierzeń, które przekraczają ciasne granice, zakreślone przez konwencjonalne tytuły. Beethoven nie kreśli szczegółowego programu nie dlatego, że go nie posiada, ale że uważa zrozumienie swych zamiarów za naturalne, a więc dodatki objaśniające za zgoła zbędne.

Nawet w „Pastoralnej“ widzimy pewien brak estetycznej jednolitości. Jakkolwiek rozciąga Beethoven treść uczuciową poszczególnych części, jednak narzucające się rozplanowanie całości działa do pewnego stopnia hamująco i zmusza go do zastosowania się do zakreślonego układu dzieła. Librecista programowy zakreśla tu granice poecie. Beethoven sam to przyznaje i dlatego unika naogół wypracowanych i rozczłonkowanych na sceny i urywki programów, przekładając nad nie krótkie charakteryzujące nagłówki. Wskazują one jego wyobraźni ściśle wytknięty kierunek, nie krępując jej wytykaniem drogi i poszczególnych jej stacji. Napoleon, Egmont, Korjolan, Leonora—to są tematy, na których dźwięk Beethovena, jako muzyka programowego, ogarnia święty zapał, budząc w nim prawdziwe natchnienie. Wystarcza wówczas iskra z zewnątrz, by zapalić wyobraźnię. Rzuca ona ostre i wyraźne zarysy, choć brak jej podtrzymującej prozy. Rzeźbi śmiałemi rzutami według nieskrępowanej woli twórczej, unosząc się ponad zbędnemi mostami objaśniających słów. Wchłonął w siebie wyraz i zamknięte w nim wyobrażenie poetyckie. I na co tu jeszcze słowa? Czy potrzeba przepysznie rozkwitły kwiat wtłaczać przemocą w otoczkę pąkowia? Uczynił wielki krok i udało mu się to w zupełności: malowanie zewnętrznych obrazów według modły starej muzyki programowej przeduchowiło się w swobodne malowanie uczuć. Odkryta została nowa zasada i podstawa muzyki programowej i objawiła się ona Beethovenowi—estetykowi. Już on nie opisuje, lecz tworzy z najgłębszej swej jaźni, na własny, przez siebie obrany temat.



Beethoven stworzył pokaźną ilość takich dzieł programowych w wyższym znaczeniu tego wyrazu. Związane są one z wyobrażeniami poetyckiemi, są więc dowodem zapatrywań jego na ściśle określone zagadnienia. I tak są ogniwem łączącem muzykę programową pośledniejszego gatunku, od której się różnią swobodniejszym lotem fantazji, a muzyką nieprogramową, której mowę starają się uczynić zrozumialszą. Odzwierciadlają określone kierunki myśli, przebłyskują poprzez nie świadome idee. Poznanie tych idei toruje nam drogę do wewnętrznego życia Beethovena. Otwiera się przed nami świat pełen potężnych zjawisk, poruszany przez głębokie, wstrząsające zdarzenia, a pomimo całej różnorodności treści kierowany przez jedną ideę twórczą, która tchnęła życie we wszystkie te postacie. Jednocząca myśl ożywia wyzierające z programowej muzyki Beethovena twory wyobraźni i ukazuje nam je jako różnorodne przeobrażenia jednej zasadniczej idei przewodniej.

Indywidualność dąży zwycięsko do wolności w nieograniczonem tego słowa znaczeniu. W walcę o tę wolność przemienia się twórca w herosa. Z różnorodnych sposobów ujmowania pojęcia wolności wyłaniają się tematy poetyckie beethovenowskiej muzyki programowej.

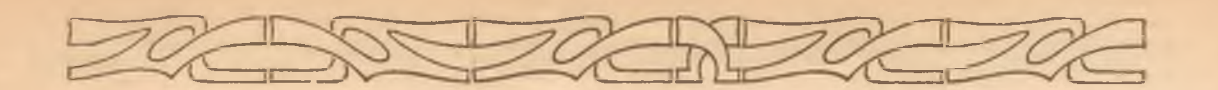
Beethoven nie jest pierwszym zwiastunem idei bohaterstwa w sztuce. Już go w tem wyprzedził Haendel, osobowość pokrewna, pierwotna i silna, zdolna do przeżycia wielkich zjawisk i dzięki tym przymiotom w najwyższym stopniu czczona przez Beethovena. Haendel czerpie swe tematy wyłącznie z historji starożytnej: opiewa bohaterów starego testamentu, lub świata klasycznego. Jego ideałem jest olśniewająca, potężna bohaterskość, której imponujące oddziaływanie na otaczający je mały świat przedstawia w lapidarnych, o wielkim rozmachu rzutach. Zasadniczo odmiennie patrzy na swych bohaterów Beethoven. Spiżowy patos wymowy Haendla i w nim wprawdzie znajduje silny oddźwięk, ale znika u niego masywność, monumentalność bohaterów Haendla. Beethovena nie pociąga odtwarzanie wpływu jednej wielkiej postaci na inne, oczarowuje go sam obraz tego charakteru.

D-r ADOLF CHYBIŃSKI

W sprawie zbierania instrumentów muzycznych na Podhalu.

Niwelujący wpływ kultury rozciągnął swe macki także na muzyczne narzędzia naszego ludu. Do największych dziś rzadkości należą małe gęśliki, na których zwykł grywać Sabała; kobza czyli dudy (po słowacku gaidy) należą prawie do legendarnych przedmiotów; trembita, t. j. drewniana, długa szałamaja (ligawka) nie służy już pasterzom do porozumiewania się, jako przyrządem sygnałowym. Giną pieśni stare—stare nuty – „godne, aby je w złoto owinąć" (jak mawia B Obrochta), a wraz z niemi giną dawne czcigodne instrumenty. Miejsce dawnych pieśni zajmują nowe, z miasta i to niekoniecznie z miasta polskiego; miejsce dawnych „gędziebnych narzędzi" zajmują czesko-wiedeńskie harmoniki ustne i ręczne, na których nie wszystkie „dawne nuty" góralskie dadzą się wygrać, a które zasługują w całej pełni na to, aby je z Podhala wyrzucić, jako niegodne pieśni góralskich.

Czy jednak da się to uskutecznić, wątpić należy bardzo; nie znajdzie się nawet najróżowszy optymista i najenergiczniejszy działacz ludowy, któryby choć na chwilę dał się skłonić do takiego przypuszczenia. A przecież np. w Szkocji, gdzie kultura stoi na daleko wyższym szczeblu, nie zaniedbano niczego, byle tylko utrzy-



mać dawne tradycje muzyczne i dawne instrumenty, przedewszystkiem dudy (po angielsku bag-pipe), ten prastary indoeuropejski instrument. Pułki szkockich górali, highlanderów, posiadają muzykę swą złożoną wyłącznie z tych instrumentów. (Czy nie mogłaby brygada podhalańska nawiązać nici tradycji i stworzyć kapelę dudziarzy, których tylu posiadało dawniej Podhale i Podkarpacie?).

Zanim wszelki ślad po gęślicach, dudach i trembidach zaginie, należy resztki tych drogocennych przedmiotów rodzimej sztuki ludowej i rodzimego ludowego przemysłu ratować. Nietylko cyfrowane listwy, siekierki, łyżniki, „dźwierze" i sąsieki mają znaczenie dla obrazu kultury ojczystej Podhala, nietylko zdobnictwo i architektura są jej wyrazem. Matlakowski zwrócił już na to uwagę, ale nie śmiem twierdzić, że znalazł spadkobierców swych pięknych i równie trafnych, jak i wszechstronnych poglądów. Nie możemy twierdzić, iż np. gęśliki Sabały są dlatego cenne, że są pamiątką po nim; są bardzo cenne, jako rodzimy instrument muzyczny (dziś tak bardzo rzadki) i jako przedmiot lutnictwa podhalańskiego, na które napierały wyroby północno-węgierskie (słowackie) i zachodnie (czesko-niemieckie). Nim obudzi się na nowo ten przemysł, nim np. w szkole przemysłowej zakopiańskiej powstanie nowy dział (wyrób instrumentów), musimy zachować jako wzór te resztki drogocenne, które pozwolą nam oprzeć się później na gotowych wzorach.

A więc składajmy je wszyscy w Muzeum Tatrzańskiem imienia Chałubińskiego, tego, który tak dobrze zdawał sobie sprawę z czaru melodji podhalańskich, iż Matlakowski widział się spowodowanym uznać to za pewną jednostronność... Gęśliki, fujarki, skrzypki, basetle, dudy, trąbki drewniane, kobzy, liry, ligawki, piszczałki, fujarki niech zapełnią składnicę muzealną, aby uporządkowane przez odpowiednie ręce —mogły być wyrazem muzykalności Podhala, tak podawanej niesłusznie w wątpliwość, dlatego że inna, a niekiedy niepodobna do „dólskiej", obecnej. Piszę „obecnej", mało bowiem istnieje w Polsce zakątków, gdzie „stare nuty" żyłyby w tak uporczywie niezmienionej postaci, której jednak grozi niejedno złe...

Składajmy je wszyscy: to znaczy, chłopi i nie-chłopi, swój i obcy, rolnicy i urzędnicy, nauczyciele i kupcy, gminy, zbiorowo i zosobna... Nie zwlekajmy, gdyż każdy rok, każdy miesiąc znaczy swój pochód niedoborem w swoistej kulturze.

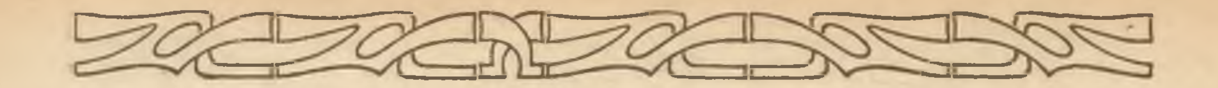
Musimy wreszcie zwrócić uwagę na to, że np. badanie melodji Podhala bez znajomości instrumentów rodzimych jest problematyczne. Odmienny strój i odmienna budowa instrumentów powoduje odmianę w charakterze melodji.

Jeśli zaś ktokolwiek nie poczuwałby się do spełnienia tego obowiązku twierdząc, że muzyką nie zajmuje się i nie zna się na instrumentach, to jednak istnieją jeszcze inne względy: instrument muzyczny jest, jak już powyżej zaznaczyliśmy — przedmiotem rodzimej sztuki i rodzimego przemysłu. Nie należy też z lekceważeniem odnosić się do „bylejakiej piszczałki" zrobionej przez domorosłego muzyka-pasterza. Czy dana piszczałka jest „bylejaką", to może ocenić tylko ten, kto się na tem zna.

Składajmy zatem *wszystko*, co ma związek z muzyką podhalańską. Obok instrumentów zbierajmy wyrażenia muzyczne, (np. nazwy instrumentów i ich składowych części) nazwy melodji i tańców, stare melodje i ich zapiski.

Niewątpliwie oceni to i społeczeństwo i nauka, a przedewszystkiem Muzeum Tatrzańskie.

Przyp. Redakcji. Jakkolwiek artykuł powyższy treścią swą odnosi się do stosunków muzycznych na Podhalu, to jednak umieszczamy go w „Przeglądzie muz." gdyż zawiera postulaty ogólne.



Z KRAKOWA.

Ruchem muzycznym Krakowa kierowało w ubiegłym sezonie Krakowskie Biuro Koncertowe p. Eugenjusza Bujańskiego. Obraz jego działalności w sezonie koncertowym 1918 — 1919 przedstawia sią — według nadesłanego sprawozdania — w sposób następujący:

W trzecim roku swojej działalnoścl urządziło Biuro kilkanaście koncertów o pierwszorzędnej wartości artystycznej, 25 poranków literackich i muzycznych, kilka imprez artystyczno-mużycznych na cele dobroczynne i kilka wieczorów recytacyjnych.

Przy urządzaniu koncertów kierowało się Biuro zasadą, by w pierwszej linji nasze siły artystyczne znalazły pole do występów. W zapowiedzi ubiegłego sezonu ogłoszono nadto plan koncertów, w którym obok naszych artystów wybitną rolę zająć mieli i zagraniczni; tok wypadków wojennych i politycznych jednak nie pozwolił na zrealizowanie tego planu w całości.

W koncertach przeważały wieczory *wokalne*, w których przez estradę przewinął się zastęp naszych najsławniejszych śpiewaczek i śpiewaków i tak: primadonny oper zagranicznych i scen polskich Marja Mokrzycka, Matylda Polińska-Lewicka i dwukrotnie Ada Sari, zdumiewająca koloraturą swego głosu. Stanisław Gruszczyński już dzisiaj fenomen wśród tenorów, nadto równy mu siłą i pięknem głosu, a głęboki w interpretacji Ignacy Dygas, pierwszy tenor opery warszawskiej i oper zagranicznych. Nowością w Krakowie był Wieczór duetów operowych, który wykonał artysta ten wspólnie z Marją Mokrzycką. Biuro nie pominęło również i sił miejscowych: Chór Akademicki, rozbity podczas wojny, obecnie skompletowany, miał sposobność do występu, który najzupełniej zadowolił artystyczne wymagania naszej publiczności.

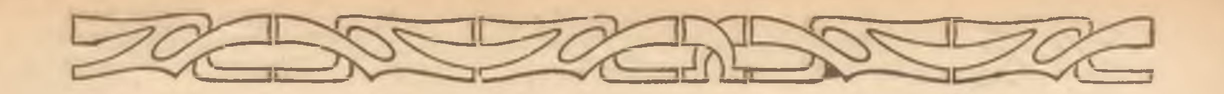
Również wykonano po raz pierwszy w Krakowie na estradzie w formie koncertowej pod kierownictwem Bolesława Wallek-Walewskiego fragmenty z opery Ludomira Różyckiego: „Eros i Psyche". *Instrumentalistów* reprezentowały dwie siły pierwszorzędne. Po wielu zabiegach udało się pozyskać na wystepy w Krakowie jednego z naszych najświetniejszych pianistów: Józefa Śliwińskiego, którego artyzm znalazł szczery oddźwięk wśród naszej publiczności. Dowodem tego były jego cztery wieczory fortepianowe, które odbyły się wobec audytorjum, szczelnie wypełniającego salę „Sokoła". Drugą przedstawicielką muzyki instrumentalnej była Erika Morini, ten zdumiewający młodociany genjusz skrzypcowy, która w Krakowie liczy już duży zastęp gorących wielbicieli. Każdorazowy jej występ u nas, a było ich trzy, był zdarzeniem artystycznem naszego miasta.

Najświetniejszym z koncertów dobroczynnych był koncert na Lwów.

W działalności swojej wprowadziło Biuro nowość, a mianowicie „Bajki dla dzieci". Dwie imprezy w tym kierunku wywołały wielkie zainteresowanie publiczności. Wszystkie koncerty odbywały się w sali „Sokoła", w której przeprowadzono najkonieczniejsze adaptacje dla udogodnienia publiczności. W należytej ocenie pracy i dążeń Biura, publiczność tłumnie uczęszczała na wszystkie koncerty.

W ostatnich czasach pozyskało Biuro wytworną *salę koncertową Kasyna Wojskowego*, dzięki życzliwej uprzejmości Zarządu Wojskowego. Tam odbyły się już u schyłku sezonu dwa wieczory: Poematów tanecznych sławnej artystki Rity Sacchetto jak również: Uroczysty poranek dla uczczenia 100 rocznicy urodzin St. Moniuszki. W hołdzie dla nieśmiertelnego twórcy „Halki" urządziło Biuro Koncertowe Wielki koncert w sali „Sokoła" pod kierownictwem Bolesława Wallek-Walewskiego. W bogatym programie wykonano m. in. „Litanję ostrobramską" i „Sonety krymskie".

Niezmiernie baczną uwagę zwróciło Biuro na *poranki literackie i muzyczne*, które w ruchu artystycznym naszego miasta odegrały już doniosłą rolę. Sezon wypełnił imponujący cykl 25 poranków, urządzonych w pięknej sali Krak. Tow. Lekarskiego, z czego 17 przypadło na *poranki muzyczne*, zaś 8 na *poranki literackie*, złożone z wykładu i ilustracji. Tematy dopełniały się poniekąd wzajemnie, a więc



np. wykładom o Przybyszewskim, Żeromskim, odpowiadały wykłady o muzyce Młodej Polski i t. p. Poranki literackie poświęcono twórczości: Przybyszewskiego, Żeromskiego, D'Annunzia, Tołstoja, Voltaire'a, Schopenhauera, Leopardiego; zwrócono nadto uwagę na zjawiska ostatniej doby i urządzono osobny poranek o poezjach Tuwima. Wykłady wygłosili pp. red. Kazimierz Czapliński, prof. Dr. Józef Flach i red. Emil Haecker. Jako recytatorzy występowali artyści teatru miejskiego.

Większą ilość aniżeli poranki literackie zajęły *poranki muzyczne*. Było ich 17-cie. Stałym prelegentem był niestrudzony popularyzator muzyki prof. Dr. Józef Reiss, zaś dwa poranki, t. j. o Verdim i Mozarcie, zagaił przemówieniem prof. Dr. Zdzisław Jachimecki. Wykłady dały słuchaczom niemal pełny obraz rozwoju muzyki nowoczesnej od XVIII wieku począwszy, do chwili obecnej; objęły one następujące tematy: Corelli — Scarlatti — Handel — Bach; Mozart—IX Symfonja Beethovena; Mendelsohn — Schumann — Brahms; Paganini — Liszt; Verdi — „Carmen" Bizeta; Czajkowski — Ryszard Strauss — Hugo Wolf — Muzyka Młodej Polski. W wykonaniu brali udział wszyscy najwybitniejsi muzycy krakowscy.

Działalność Biura sięgnęła również i poza Kraków i objęła, obok Lwowa, większe miasta w Galicji i na terenie b. Królestwa kongresowego.

KRONIKA.

═ Powrócili do Watszawy po dłuższej nieobecności *Henryk Opieński* i *Ludomir Różycki;* ten ostatni przywiózł z sobą nową operę „Beatrix Cenci".

═ **Poznań.** Na kierowników opery poznańskiej zaproszeni zostali pp. Adam Dołżycki i dr. T. Wierzbicki.

═ **Łódź.** Liceum muzyczne H. Kijeńskiej urządziło doroczny popis, w którym wzięły udział klasy fortepianowe, reprezentowane przez pp. Bruździankę, Prażmowskiego (wybitny talent!), Bekkerową. Porschównę. Mendelsonównę i Goldównę z klasy prof. Melcera; Kramarzowską, Makowównę i Stetkę z klasy prof. Kijeńskiej; Abównę i Laksównę z klasy prof. Lewandowskiego. Popis wypadł bardzo dobrze i wystawił uczelni i jej kierownikom nowe świadectwo umiejętnej i owocnej pracy.

NASTĘPNY ZESZYT „PRZEGLĄDU MUZ." WYJDZIE 15 LIPCA.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54 — Telefon 266-07.